

TRANSFORMABILIDAD ALREDEDOR DEL SILENCIO: HACIA UNA SEMIÓTICA DEL HORROR EN «CUELLO DE GATITO NEGRO», DE JULIO CORTÁZAR

FRAK TORRES VERGEL

Universidad del Magdalena (Colombia)

frakliterature@hotmail.com

Recibido: 02-03-2018

Aceptado: 22-09-2018



RESUMEN

El presente artículo analiza las huellas discursivas de los rasgos constantes y la significación de la figura arquetípica del Licántropo en el cuento «Cuello de gatito negro», integrante del libro *Octaedro* (1974), del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984). Para resolver este propósito de investigación, se emplearon los criterios de clasificación y los presupuestos teóricos de varios especialistas del género fantástico: Todorov y Campra en el circuito semiótico; Roas, King y Vax en la dimensión ficcional; y Jackson y Jung en los códigos sobre la enunciación de la alteridad. Asimismo, se usaron conceptos fundamentales de investigadores de otros campos del conocimiento humano, como el psicoanálisis y la antropología, con el fin de destrabar el tema de la licantropía como imagen paradigmática del horror metafísico en la literatura fantástica cortazariana.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, fantástico, licántropo, doble, silencio.

TRANSFORMABILITY AROUND THE SILENCE: TOWARDS A SEMIOTICS OF THE HORROR IN «THROAT OF A BLACK KITTEN», BY JULIO CORTAZAR

ABSTRACT

This article analyzes the discursive traces of the constant traits and the meaning of the archetypal figure of the Werewolf in «Throat of a Black Kitten», story as part of the book *Octahedron* (1974), by the Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984). To solve

this research purpose, the classification criteria and the theoretical assumptions of several specialists of the fantastic genre were used: Todorov and Campa in the semiotic circuit; Roas, King and Vax in the fictional dimension; and Jackson and Jung in the codes on the enunciation of alterity. Likewise, fundamental concepts were used by researchers from other fields of human knowledge, such as psychoanalysis and anthropology, in order to unlock the subject of lycanthropy as a paradigmatic image of meta-physical horror in Cortazar's fantastic literature.

KEYWORDS: Julio Cortazar, Fantastic Genre, Werewolf, Double, Silence.



INTRODUCCIÓN: ¿MITO O CIENCIA?

Al explicar el motivo arquetípico del licántropo, Vax (1965: 24) indica que «todo el mundo sabe que los brujos y las brujas tienen fama de metamorfosearse en lobos, panteras, gatos, cerdos y otros animales considerados crueles, diabólicos o viciosos, pudiéndose dar el nombre general de licantropía a este tipo de metamorfosis».

Hay que tener en cuenta, además, que durante mucho tiempo «la iglesia católica se empeñó en vincular la licantropía a Satanás y a la brujería» (Navarro, 2004: 20). Esta conexión entre dos representaciones paradigmáticas del horror metafísico, la bruja y el hombre-lobo, se evidencia en «Cuello de gatito negro», relato fantástico de la literatura cortazariana que comprende principalmente la figura arquetípica del licántropo.

En este cuento fluctúan lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible mediante el juego que compone Cortázar con la doble significación, tanto mítica como científica, del término «licantropía». Por tanto, para examinar CGN¹ es indispensable conocer los dos sentidos que adquiere este vocablo de acuerdo con la exploración antropológica del mito y según los estudios sobre el caso psiquiátrico.

El tema mítico de la metamorfosis de un hombre en animal, denominado zoantropía o teriantropía, ha sido reiterado en toda la literatura universal, desde la antigua civilización occidental hasta las culturas con creencias legendarias de toda América. Así, «la transformación en animales constituye una parte de todos los sistemas mitológicos» (Baring-Gould, 2004: 121).

1 A partir de ahora se usará la abreviatura CGN: «Cuello de gatito negro».

En el folclore sobrenatural, las raíces mitológicas y fantásticas de la denominada licantrópía tienen asidero en el mito de Licaón, rey de Arcadia. La versión más extendida explica que este personaje perverso implantó el culto a Zeus mediante el sacrificio de víctimas humanas a las que los participantes del banquete ritual les arrancaban y comían sus entrañas. Con el fin de corroborar estas bestialidades, el supremo dios olímpico asume la apariencia de un mendicante. Pero, al darse cuenta de ello, Licaón, vanamente orgulloso, le ofrece a uno de sus hijos, y Zeus enfurecido por su brutalidad lo transforma en lobo.

La psiquiatría, en cambio, enseña que la licantrópía obedece a un trastorno mental por el cual el enfermo cree que se transforma en lobo u otro animal. Tenemos así las dos definiciones: la primera, de origen popular, que promulga la transformación física de un hombre o de una mujer en lobo u otro animal, ya sea por medios mágicos para disfrute de esa condición o, por condena de los dioses para moralizar sobre algún crimen; y la segunda, de explicación científica, regida por una enfermedad mental, forma de locura o descarrío esquizofrénico en la que el enfermo puede cometer delitos graves al creerse convertido en lobo u otro animal salvaje. No es un secreto que «cuando Freud y Jung inauguraron las indagaciones modernas en la naturaleza del alma, para explicar sus teorías recurrieron de forma instintiva a la mitología clásica, y dieron así una nueva interpretación a los mitos de la antigüedad» (Armstrong, 2005: 20).

Pues bien, en CGN Cortázar une el mito y la ciencia. Juega hasta el final del relato con esas dos categorías: una, salida del folclore, de la mitología, y la otra, venida de la ciencia, más específicamente de la psiquiatría. Partiendo de esta premisa ambivalente, Cortázar provoca la suspicacia del lector y crea una profunda atmósfera de suspenso y de horror:

De la tensión entre dos fuerzas opuestas deriva lo que podría definirse como la espina dorsal de la ficción neofantástica de Cortázar. Un plano presenta la versión realista y natural de los hechos narrativos y un segundo plano transmite, con idéntica naturalidad, una versión sobrenatural de esos mismos hechos (...), el escritor neofantástico se aproxima a los dos niveles con el mismo sentimiento de realidad (o de irrealidad, si se prefiere) (Alazraki, 1994: 68).

Roas, al disertar sobre la frontera entre la realidad y lo sobrenatural como pista de aterrizaje de la invasión de planos en la ficción de horror, explica que «el objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos» (2011: 35).

CGN es un claro ejemplo de «lo fantástico puro» (Todorov, 1972: 57). El lector, ante el fenómeno de licantrópía de Dina, puede habilitar dos posibles explicaciones, una de orden y causa natural, y otra de índole y procedencia sobrenatural. El tratamiento que da Cortázar en su escritura al tema de la licantrópía de Dina no permite apuntalar una explicación definitiva. Por tanto, la vacilación persiste a lo largo de todo el relato.

Sin embargo, siguiendo algunas huellas textuales, podría creerse que la licantrópía de Dina obedece a la concepción científica, es decir, a «una patología mental de rara condición psiquiátrica ligada principalmente a la esquizofrenia, conocida como licantrópía clínica, en la que el paciente afectado cree que es posible su transformación anatómica en un animal, llámese lobo u otro animal» (Díaz-Rosales, Romo y Loera, 2008: 68). Dina habla sobre una enfermedad y le confiesa a Lucho que ha sido medicada, tratada en el pasado: «sólo mucho más tarde, con otros cigarrillos entre los dedos, le dijo (...) que había esa enfermedad» (Cortázar, 2004b: 143). Además, al final se insinúa la idea de que Dina sería encerrada en un hospital psiquiátrico, lo cual podría indicar una licantrópía clínica. Conclusión que, después de analizado el texto en este aspecto, haría que fuera clasificado dentro de lo fantástico-extraño, una de las modalidades vecinas de lo fantástico puro, eliminando así en una lectura posterior el efecto de lo fantástico o de lo siniestro. Todorov sostiene que en las obras pertenecientes a lo extraño «se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar» (1972: 59).

Para Todorov «la pura literatura de horror pertenece a lo extraño» (1972: 60). En este sentido, si a CGN se le confiriese como palmaria la interpretación científica, sería un cuento de horror pues entraría en el terreno de «lo extraño». No obstante, ninguna frase asegura que en aquel momento final Dina no estuviera transformada físicamente en una pantera o bestia alguna, lo cual derriba la hipótesis clínica y otorga crédito a la versión mítica, ya que dentro de la narración sí se alude a las garras de la pantera mediante el lexema «garfios»: «Sintió los garfios que le corrían por la espalda» (Cortázar, 2004b: 146). Asimismo, se indican otros elementos propios de la bestia, como el brillo de los ojos y el aire estancado de la pieza con olor a encierro, semejante al de las fieras. En este punto es fundamental recordar las palabras de Todorov: «Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la

‘realidad’, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico» (1972: 53).

En CGN Cortázar construye una continua ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural desde los tres niveles del discurso: semántico (contenido), morfosintáctico (estructura) y pragmático (intencionalidad). Sujeta la técnica de lo fantástico puro y no deja que el relato termine convirtiéndose en «lo extraño», es decir, cuando se aceptan las leyes de la ciencia y con base a esta se explica el fenómeno insólito; pero tampoco permite la ruta opuesta, la de «lo maravilloso», cuando se admite que existen nuevas leyes independientes de la razón científica capaces de dar luz sobre el fenómeno en apariencia imposible. Nada inquieta más que la ambigüedad y en CGN Cortázar mantiene la ambivalencia hasta el final. Terminado el cuento, la oscuridad en el apartamento de Dina subsiste en la mente de Lucho y del lector. Este efecto de ambivalencia es producido mediante los recursos narrativos de circunloquios y reticencias en los diálogos entre Lucho y Dina, quienes bajo el dominio ficcional y la intención deliberada del autor, recrean ambigüedades durante casi todo el relato, generando así un fuerte *suspense*.

SILENCIOS Y OSCURIDADES

El horror en CGN es expresado mediante el empleo de la reticencia y la perífrasis, figuras retóricas que logran mantener unido el tema del miedo al recurso narrativo del silencio. Lo no dicho, lo que se oculta, resulta ser el procedimiento generador de desasosiego. Lastra y Coulson sostienen que «la reticencia es una figura de primera importancia y una forma más del permanente control expresivo de Cortázar» (1981: 345). El oculto origen de la transformación de Dina en un ser macabro, la doblez de esa naturaleza y el velo puesto delante de su causa reproducen la presencia de lo ominoso cuando al final del relato se transgreden los límites de lo real mediante la presunta conversión de Dina en mujer-pantera. Campa explica que en estos casos en que el miedo se suscita a través del silencio, «la lectura oscila entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación sin sentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro» (1991: 57). CGN está guiado por el silencio. El horror es expresado mediante el uso de los silencios por parte del narrador y la protagonista. Los vacíos de información conforman la amenaza de lo siniestro, y tales silencios

alarmantes se expresan en el discurso «subrayando la falta de palabras para explicar lo que pasa» (Campra, 1991: 52). Estos vacíos del discurso en CGN se marcan mediante puntos suspensivos y puntos y seguidos que clausuran de repente enunciados que permanecen semántica y sintácticamente inconclusos:

- Pero usted no comprende —dijo ella—. Usted piensa que...
 (...)
 —No se puede vivir así, compéndalo, en cualquier momento ocurre, usted es usted, pero otras veces.
 (...)
 —No sé, no sé nada. Tengo solamente miedo. Yo también me impacientaría si otro me hablara así, pero hay días en que. Sí, días. Y noches.
 (...)
 —No, nunca, pero en cambio... Hay otras cosas.
 (...)
 —No, no, por favor —dijo Dina, inmóvil y sin abrir los ojos—. Vos no sabés lo que... No, mejor no, mejor no.
 (...)
 —No quiero. Se está bien pero ya sabés, ya sabés. A veces (Cortázar, 2004b: 135, 138, 139, 140, 141, 144).

Cortázar, en CGN, usa esta técnica de estructura discursiva para generar el efecto de miedo metafísico en el lector.

Por otro lado, en el nivel semántico el suceso clave que adquiere matiz ambivalente es el rompimiento de la lámpara cuando Lucho intenta apagarla. La oscuridad del aposento desata la posible transformación de la protagonista en pantera. Este clásico evento y elemento de horror sobresalta a Dina, quien le ruega a Lucho que de algún modo consiga una bombilla o por lo menos encienda una vela. La oscuridad es clave para la transformación de Dina en pantera, debido al color de su piel y del animal que encarna. Campra, al referirse a los silencios del cuento fantástico, expone que estos aparecen a veces tematizados como oscuridad. Este es el caso de CGN, en que «la rotura de la lámpara en el cuarto donde los protagonistas están haciendo el amor, suscita una presencia feroz que a zarpazos quiere destruir al amante. Al cerrarse la puerta, quedará adentro, en la oscuridad irresoluble, esa incógnita presencia destructora» (Campra, 1991: 52). La oscuridad simboliza el lado siniestro del ser humano, representa la «falta de luz» (crueldad) en el ser de la protagonista, que nerviosamente solicita varias veces a Lucho encender la luz. Esto hace pensar que esa «falta de luz», que aquí es la expresión patológica de *Tánatos*, el instinto de muerte, genera no solo terror en Dina sino asimismo su irremediable transfor-

mación en pantera. Las siguientes lexías corroboran esta afirmación: «Dina se había enderezado como aterrada, negándose a la oscuridad, había hablado de encender por lo menos una vela y de bajar a comprar una bombilla (...). Le dijo que (...) había que encender una luz (...), que sobre todo había que encender la luz» (Cortázar, 2004b: 142, 143). Del mismo modo, en el desenlace se juega con el horror metafísico de la transformación de Dina en mujer-pantera mediante la oscuridad o la escasa luz de un fósforo encendido en el aposento:

La llama flotó en el aire estancado de la pieza dibujando el cuerpo apenas menos negro que la oscuridad, un brillo de ojos y de uñas, otra vez tiniebla, frotar de otro fósforo, movimiento brusco de la llama que se apagaba en el fondo de la pieza. (...)

Contra el piso parecía todavía más oscuro, olía a encierro y a tiempo. Sintió los garfios que le corrían por la espalda (...). El empujón lo dejó solo frente a un jadeo, algo que temblaba ahí al lado, muy cerca (...), tocó algo caliente que lo evadió con un grito, su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro.

(...)

La puerta cerrándose a sus espaldas justo cuando apretaba el botón de la luz (Cortázar, 2004b: 144, 146, 147).

CGN es un cuento pleno en sugerencias. La noche, la lluvia pertinaz, el sexo y la sangre son otros símbolos del horror también presentes en este relato. Cortázar conjuntamente crea una atmósfera de miedo empleando metáforas que traslucen la situación sobrecogedora que viven Dina y Lucho: «oyendo latir la noche con una sangre de lluvia allí afuera, interminable gran vientre de la noche guardándolos de los miedos» (Cortázar, 2004b: 144).

Freud sostiene que «lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real» (2005: 681-682). Lo siniestro es ese desasosiego que produce lo cotidiano al volverse amenazante, es el miedo derivado de lo aparentemente familiar. Durante todo el relato se percibe esta sensación paulatina de zozobra. Cortázar entendió que la causa del miedo sobrenatural no procede tanto de la aparición de seres monstruosos sino más bien del horror psicológico implícito en la pregunta metafísica sobre qué o quién es eso o ese que asusta. De ahí que en CGN el núcleo detonante, revelador del conflicto, es la caída de la lámpara que origina la oscuridad en el habitáculo, porque más que la presencia misma del monstruo o la bestia lo que efectivamente aterroriza es no ver aquello que produce miedo y que se sospecha está ahí, debajo de la cama o detrás de la puerta. Todo parte del mie-

do a lo desconocido, aquello de lo cual se duda su existencia, pero que se sabe que puede estar allí, aunque la razón científica indique lo contrario. En ese cuarto oscuro, a Lucho no le asusta la transformación de Dina, sino la posibilidad de que eso que toda la vida ha creído imposible, sea realidad.

En CGN, Cortázar, a través del personaje de Dina, señala también el miedo en la oscuridad que experimentó el hombre primitivo cuando se encontraba expuesto durante la noche a los ataques de los animales carnívoros sin poder descubrir su proximidad en plena penumbra. Por eso encendían las hogueras con el fin de espantar esos peligros concretos, pero también para alejar a los demonios desconocidos que los acechaban. Dina le ruega a Lucho que encienda una vela rápidamente, y este temor no alude simplemente al miedo primitivo sino asimismo al hecho de que su instinto de bestia se activa una vez se encuentra rodeada de tinieblas. La oscuridad funciona entonces como el confín borroso en el que «lo otro» anida con toda su amenaza latente en la protagonista. Bauman, al sacar a colación el omnipresente temor en la oscuridad, dice que en ésta «todo puede suceder, pero no hay modo de saber qué pasará a continuación. La oscuridad no es la causa del peligro, pero sí el hábitat natural de la incertidumbre y, por tanto, del miedo» (2007: 10). Así, en CGN la oscuridad del cuarto es el elemento alarmante de la narración ya que aumenta la idea de lo siniestro y consolida la atmósfera de miedo. Verdevoye indica que Cortázar en CGN imprime en la mente del lector «un lejano recuerdo del terror gótico, con la impresión terrorífica que viven los personajes. La pelea de Dina y Lucho a oscuras es un ejemplo característico de una escena de espanto» (1980: 299).

Finalmente, el discurso muestra que Lucho no contempla el cambio físico que podría haber experimentado la protagonista al concluir el relato. El lector, por ende, jamás estará firmemente convencido de que Dina haya sufrido una transformación física, situación frecuente en la literatura de Cortázar ya que «en muchos cuentos suyos el final coincide con el clímax, [y estos] finales se caracterizan por producirnos cierta sensación de frustración» (Amícola, 1969: 42). Con sobrada razón, Cortázar ha sido considerado el maestro de la sugerencia. En CGN, así como en muchos otros cuentos, Cortázar no presenta lingüísticamente el desenlace de la historia. En estos casos, puede tratarse de un final abierto, donde existen múltiples interpretaciones, o de un desenlace *in absentia*, donde «el lector del cuento es capaz de completar unívocamente, fuera de texto, el desenlace que le ha sido escamoteado» (Hahn, 1981: 333). En la obra cortazariana hay muchos relatos con finales abiertos. El lector intentará anudar los cabos sueltos y llenar los agujeros elaborados.

Campra, al referirse a los silencios del cuento fantástico, dice que estos son incolmables, imposibles de resolución, «un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado» (1991: 52).

LA ALTERIDAD DEL DOBLE

El Licántropo, como figura arquetípica del horror, representa un híbrido mitad humano y mitad bestia. Dos facetas de una misma persona. El Hombre-Lobo es el símbolo de esa dualidad de la condición humana en la que las virtudes apolíneas y los vicios dionisiacos cohabitan y combaten. Por tanto, la funcionalidad social del Licántropo conlleva «una reflexión y racionalización, a nivel simbólico, sobre la bondad y la maldad innata en el hombre, problema con claras implicaciones filosófico-políticas, religiosas y psicológicas» (Prat Carós, 1979: 92). En ese conflicto el mandato de la bestia «constituye ese aspecto de nosotros mismos que niega la sabiduría, la justicia y la caridad, todas las virtudes que hacen de los hombres seres racionales agrupados en comunidad» (Vax, 1965: 24). Esta bestia subyuga a la conciencia para cometer sus empresas siniestras, dándose de este modo «el retorno al estado de salvajismo» y «una perversión de estado superior» (Vax, 1965: 25).

En la narrativa cortazariana se realizan a menudo referencias a esa bestia fantástica, representativa del lado sombrío de la naturaleza contradictoria del hombre. Jung dio el nombre de «sombra» a este perfil oscuro y oculto del ser humano que R. L. Stevenson (1886) representó con el personaje de Hyde: «Sería mucho mejor para nosotros hacer intentos serios para reconocer nuestra propia sombra y sus hechos malvados. Si pudiéramos ver nuestra sombra (el lado oscuro de nuestra naturaleza), seríamos inmunes a toda infección moral y mental y a toda insinuación» (Jung, 1995: 85). Scholz se refiere a este aspecto de la narrativa cortazariana cuando afirma que en los bestiarios tradicionales «generalmente los animales son tratados como si fueran seres humanos, mientras que en el caso de Cortázar son los hombres quienes tienen propiedades de *bestias*» (1977: 102). De ahí que no sorprende que Cortázar (2004a) haya decidido dar el título de *Bestiario* a su primer libro de cuentos publicado en 1951, calificado por la crítica como un volumen sustancial en el conjunto de su obra.

Dina, al igual que otros personajes en varias de las actualizaciones de las figuras míticas del horror, tiene que asumir la manifestación atípica de su «parte maldita» para vivir con ella. Cortázar en CGN lleva el mito del licántropo a un espacio cerrado, el habitáculo de Dina, y esto significa que el con-

flicto existencial que trata viene del interior del ser humano. Dina ha asesinado a sus víctimas dentro de su casa. Su transformación aflora en ese lugar «secreto» donde sus dos personalidades se ven y se reconocen incompatibles generándose una lucha implacable entre la bestia y el ser civilizado, entre el instinto y la cavilación, entre lo inconsciente y lo consciente. Lo inhumano en el hombre es la bestia en la persona, es ese ser que se convierte en «otro». Esa alteridad, esa posibilidad de animalidad está representada intensamente en el personaje de Dina cuyo cuerpo y mente son gobernados por el submundo de los instintos (la oscuridad). Sin embargo, esa lucha dicotómica en Dina trasciende mucho más allá, porque su metamorfosis es en realidad la «expresión poética de la “urgencia existencial” de esa necesidad de borrar los límites que nos separan de lo otro, de esa participación místico-poética que se origina en el nostálgico anhelo de reintegración en la unidad» (Rosenblat, 1990: 144). Para crear este efecto, Cortázar emplea símbolos del horror como la oscuridad, la noche, el llanto y la lluvia, unidos a elementos automatizados como los dedos y las manos, y al juego macabro de silencios y frases incompletas.

CGN se inscribe dentro de las narraciones fantásticas que tratan el problema apolíneo / dionisiaco que las convierte en arquetípicas del Hombre-Lobo. Su trama transpira la libre escogencia de evitar el mal o hacerlo, esa eterna pugna contenida en la dinámica parcelación del ser anímico en un *ello*, un *yo* y un *super-yo* (Freud, 2000). El *ello* está representado por la bestia primitiva que habita en Dina, en este caso la pantera. En el relato se puede advertir esta parte de la protagonista cuando agrede físicamente a Lucho durante y después del acto sexual. La regulación del *yo*, para beneficio del *super-yo*, que es la parte que desafía y se opone al *ello*, se aprecia cuando Dina quiere dejar de cometer delitos y evitarle la muerte a Lucho haciéndole saber su condición licantrópica, porque lo que realmente le asusta a ella del Licántropo que sobrevuela en sí misma es su «maldad interior, que resurge con alevosía» (King, 2016: 121), propiedad evidenciable al final del relato.

Dina personifica una variante de la imagen paradigmática del Hombre-Lobo, mediante una teriantropía clínica o preternatural de mujer-pantera. En ella operan dos existencias independientes de las cuales hay una que no puede controlar, por eso la insistencia de la protagonista sobre la idea de que las manos tienen vida propia. La clave, no obstante, de esta disociación presentada por Cortázar está en que a diferencia del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson (1886), donde la «escisión» de Jekyll adopta la forma de un cambio físico, en CGN, la ambigüedad de la situación hace que el lector no pueda concretar si esta disociación se patentiza en una realidad de cambio físico u obede-

ce solo a un estado psicopatológico. Jung, al referirse a esa rotura perceptible de la consciencia denominada «disociación», señala que «muchos pueblos primitivos suponen que el hombre tiene un “alma selvática” además de la suya propia, que está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo humano tiene cierta clase de identidad psíquica» (1995: 24). El alma selvática se relaciona con ese lado instintivo y cruel del inconsciente reprimido que, tanto en este cuento de Cortázar como en la novela de Stevenson, amenaza con arruinar el juicio ideal implantado por la conciencia moral.

Dina, al representar la imagen arquetípica del Licántropo, constituye asimismo la figura del doble. Varios de los discursos que presenta el relato en voz de la protagonista evidencian la relevancia dentro de la historia de este aspecto ético del mito del hombre-lobo, la lucha entre la órbita del Bien y la órbita del Mal, rasgo esencial del alma humana. Yurkievich afirma que «en Cortázar hay una escritura Dr. Jekyll y una escritura Mr. Hyde» (2004: 19). Lo irregular, lo cambiante y lo indomable del discurso se aprecia asimismo en Dina, personaje especialmente dionisiaco.

Si bien el doble en la obra cortazariana alcanza variaciones en distintos cuentos, con frecuencia surge como una identidad angustiada, arraigada en el orbe suprarreal del personaje pesimista y ruinoso ante un horizonte hecho de ausencias y de locura. Gertel sostiene que «el doble en la narrativa de Cortázar deja al personaje y al lector ante una situación paradójica al borde de un abismo» (1981: 318). Al igual que en «Después del almuerzo» (Cortázar, 1982), en CGN anida la determinación de constantes éticas sobrentendidas en toda socialización que debe aprehender la criatura. La interrelación del «yo» con el «otro», el descubrimiento y la condición de ser «otro», los cuestionamientos del «yo» en función del «otro», confirman en estos cuentos el sentido de alteridad. Este marco es ampliado por Jackson cuando explica que «lo “otro” expresado mediante la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa —como el mal o lo bárbaro—, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo “oculto” de la cultura» (2001: 144). Idea coligada al pensamiento de King, para quien todo el concepto del Hombre Lobo implica «un incisivo estudio de la hipocresía, sus causas, sus peligros y sus daños para el espíritu» (2016: 123).

En CGN el miedo a la locura, a volverse ajeno a sí mismo o volverse «otro», encierra también el sentimiento de lo siniestro. Desde la perspectiva psicoanalítica, «la locura es siempre extraña, porque es siempre lo “otro” que amenaza en uno mismo. Es el problema de la alteridad» (López Ibor, 1967: XVIII). «El doble, el reflejo del espejo, el desdoblamiento psíquico, proceden de

una derivación de la personalidad que sitúa su deseo en el campo del Otro; todo ello puede desarrollarse desde la más sutil despersonalización hasta la alucinación absoluta» (Ontañón de Lope, 1995: 111). Esta idea del inconsciente asociada al tema de la locura, la sombra y la alteridad es explicada por Durand:

Con Jung, la alteridad toma un nuevo aspecto, especialmente cuando se presenta bajo la forma y la epifanía psíquica de la sombra. Precisamente, Jung ha analizado esta parte oscura del yo, que se presenta bajo la forma del monstruo terrorífico (...). La sombra también puede manifestarse bajo los rasgos del hombre animal (...). Lo que importa retener de esta psicología de las profundidades es la existencia de una organización múltiple del inconsciente que hace que la alteridad sea la llave del inconsciente mismo (1993: 331).

Aunque en Dina palpita la irracionalidad instintiva del lobo que ataca a su presa, ella sufre debido al perjuicio que causa cada vez que experimenta una transformación. El lector entonces, al igual que Lucho, se siente atraído por Dina de manera especial. Ambos desean consolarla pues observan en ella el reconocimiento de su naturaleza. García Canclini señala que «el otro en Cortázar aparece como lo monstruoso que nos enfrenta pero que secretamente se muestra semejante y por eso nos seduce, nos llama a reconocer y vivir nuestra solidaridad con él» (1978: 105). No obstante, en CGN, el concepto de monstruosidad, implícito en Dina, que causa horror y encanto al mismo tiempo, no está basado simplemente en esta naturaleza bipartita remarcada en una aberración física o mental, sino además y sobre todo en un desacato a esa «reafirmación del orden que todos ansiamos como seres humanos» (King, 2016: 75), porque si bien «los cuentos de Cortázar incorporan otro aspecto de lo monstruoso dentro del hombre que se caracteriza por la dicotomía terror-atracción, esto ocurre en relatos donde se desata la violencia escondida del hombre la cual le convierte en animal» (Picón Garfield, 1975: 64). En este sentido, Bettelheim sostiene que

Lo que necesitamos es un reconocimiento inteligente de «la naturaleza de la bestia». No podemos afrontar eficazmente la violencia mientras no estemos dispuestos a verla como parte de la naturaleza humana. Cuando nos hayamos familiarizado bien con esta idea, y hayamos aprendido a vivir con la necesidad de domesticar nuestras tendencias violentas, entonces, por medio de un proceso lento y tenue, puede que consigamos domarlas, primero en nosotros mismos y luego, partiendo de esta base, también en la sociedad. Pero jamás conseguiremos domar nuestras tendencias violentas mientras actuemos de acuerdo con la suposición que, como la violencia no *debería* existir, lo mismo da que actuemos como si no existiese (1982: 97).

Baring-Gould coincide y es aún más objetivo sobre este aspecto de la bestia que habita en cada ser humano:

Por alarmante que pueda ser la afirmación, es un hecho que el hombre, por naturaleza, como los demás carnívoros, siente el impulso de matar y disfruta destruyendo vida (...). No obstante, esta propensión existe en diferentes personas y en diversos grados. En unos se manifiesta como una simple insensibilidad ante los sufrimientos de otras personas. Este temperamento puede conducir al crimen, ya que el individuo que es indiferente al dolor ajeno estará dispuesto a destruir a otros si conviene a sus intereses (...). En otros, la pasión por la sangre aparece junto a la indiferencia ante el sufrimiento (...). Además, hay una tercera clase de personas crueles y sanguinarias, en las que la sed de sangre es una pasión furiosa e insaciable. En un país civilizado, los que se sienten dominados por ella se ven forzados a reprimirla por miedo a las consecuencias, o a satisfacerla con una obra brutal (2004: 108-110).

En CGN late todo el tiempo una propensión a lo monstruoso, a lo perverso e inhumano que jamás se acaba de refrenar plenamente. Así como el lobo, la pantera posee el instinto asesino de acabar con su presa. Sin embargo, Dina no quiere hacerlo más, y llora porque sabe que es imposible para ella controlar su ansia de sangre. La voz omnisciente nos presenta sus cargos de conciencia, la culpa que padece, su amor por Lucho, como cuando lo previene diciéndole: «No, por favor, no. Déjeme seguir sola» (Cortázar, 2004b: 135); o al insinuarle su condición licantrópica, que Lucho no termina de comprender: «Lucho había comprendido pero vaya a saber qué» (2004b: 137); o cuando es frágilmente sincera: «No me importa que no me crea, pero para mí no era malo ni desagradable, por primera vez» (2004b: 139); o cuando llora varias veces delante de Lucho como una niña: «No llores —dijo Lucho—. No quiero llorar —dijo Dina—. Pero nunca había podido hablar con alguien así, después de... Nadie me cree, nadie puede creerme, usted mismo no me cree, solamente es bueno y no quiere hacerme daño» (2004b:140); o al final, cuando cerrándole la puerta a Lucho, no le permite entrar nuevamente con el fin de evitarle su muerte.

Durand expone que «el símbolo es una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio» (2000: 15). Los símbolos del Bien y del Mal dentro del relato son la luz y la oscuridad, convirtiéndose asimismo en metáforas de la buena moral y de la autodestrucción del ser humano: «cangrejo rabioso quemándose con tal de destruir la luz» (Cortázar, 2004b: 145), dice la voz en tercera persona heterodiegética al referirse a la brevedad de la lumbre del segundo fósforo que se quemaba en los dedos de Dina.

RAZÓN DEL TÍTULO

Ontañón de Lope indica que «el uso que Cortázar hace de los símbolos puede considerarse, la mayor parte de las veces, inconsciente. Los emplea con soltura y con abundancia, pero sin consciencia de sus contenidos» (1995: 87). El título «Cuello de gatito negro» está compuesto por lexías que tradicionalmente corresponden a categorías simbólicas del horror metafísico. «Cuello» es un símbolo vampírico y «gatito negro», además de aludir a un personaje tipo del mundo de las brujas, es el eufemismo de «pantera», bestia que representa y en la cual se transforma Dina. Cada una de estas lexías es portadora de sentido relevante para configurar una útil interpretación del texto.

La mujer-vampiro está presente en Dina al poseer algunas de sus cualidades míticas: mujer-fálica, prototipo de mujer carnal, sumamente peligrosa y de insinuación placentera, en este caso, mediante los movimientos de sus manos. Algunas de las constantes del mito del vampiro, como la relación antagónica entre noche/día y vida terrena/vida ultraterrena, también se encuentran en Dina. El signo «cuello» es la parte del cuerpo que ataca la bestia al momento de inmovilizar y matar a su víctima. En CGN, Lucho irónicamente se encuentra en la posición del cazador cazado, ya que finalmente es Dina la que sin quererlo intentará cazar y matar a Lucho. La iniciación de este ritual de cazador-presa se evidencia en la lexía que da el título al relato: «—Oh sí —dijo Lucho, y ahora eran sus dedos los que se iban cerrando lentamente sobre el guante como quien aprieta el cuello de un gatito negro» (Cortázar, 2004b: 136). La otra expresión, «gatito negro», al asociarse a las brujas, también contiene el sema: «poder de transformarse en cualquier animal». «En la mentalidad popular el gato o la liebre han sustituido al lobo en la transformación de las brujas» (Baring-Gould, 2004: 90). Así, se conjugan tres figuras arquetípicas tradicionales del horror fantástico, el Licántropo, el Vampiro y la Bruja, en un mismo personaje: Dina.

En la narrativa cortazariana cierta cantidad considerable de relatos fantásticos presentan esta conjugación de dos o más imágenes arquetípicas del horror metafísico en un personaje, precisamente porque estas figuras míticas tienen en común algunos de sus rasgos constantes. Incluso la pantera y la bruja comparten algunos de sus elementos simbólicos más reconocibles, como el uso de la noche para salir a cazar y a cometer delitos. La acción de CGN transcurre durante la noche, hora de los depredadores para cazar. Otro elemento en común entre la pantera y la bruja es el color negro como camuflaje en la noche (apariencia, vestimenta) y como símbolo de lo maléfico. El color

de piel de Dina es negro. Ella es de Martinica. Otros rasgos comunes son: el género femenino como representación de su quehacer; y la soledad, la maldad y la ira como expresiones de la percepción del peligro. Dina es un ser solitario, igual que la pantera. Ambas tienen como objetivo último de su actividad la muerte de una víctima. Eso que percibe Lucho en Dina todo el tiempo, que le hace sentir recelo, y que no puede ocultar la protagonista, es lo que Kipling (1999) denominó «la marca de la bestia» en su relato homónimo. En el desenlace del cuento, Cortázar muestra en Dina a esa «bestia» que es peligrosa y está totalmente fuera de control.

Por otro lado, el guantecito negro de Dina, en la relación del título con el asunto de la historia, adquiere el sentido aparente de un objeto que inculca inocencia, no solo por la forma diminutiva del vocablo, sino también por la sugerencia de exención del delito que el uso del guante supone al no permitir evidenciar las huellas de los posibles crímenes que Dina pudo haber perpetrado durante los anteriores estados de desequilibrio bestial desatados a raíz de su determinismo. El guante oculta la verdadera cara de Dina. La mano, símbolo en este cuento de lo irracional, funciona, al disgregarse del «todo» y adquirir una autonomía total, como antropomorfización de la sinécdoque. El guantecito negro es generador de amenaza y símbolo de la desfamiliarización de lo real, ya que este elemento en apariencia inofensivo introduce un fenómeno que paulatinamente se convierte en una eventualidad ominosa y de carácter monstruoso: la metamorfosis de Dina en pantera. En CGN el movimiento de los dedos y de la mano de Dina se vuelve terrorífico precisamente porque es un hecho involuntario que carece de explicación. Cortázar rinde culto al elemento «guantecito negro» a lo largo del discurso a través de esa mano que toca, se desplaza, hurga, incita y funciona por sí sola. Juega con el guante hasta convertirlo en fetiche. La siguiente lexía textual evidencia la relevancia de esta categoría a nivel retórico: «el guante negro pequeñito colgante tibio inofensivo ausente, otra vez lo sentía vivir entre sus dedos, retorcerse, apretarse enroscarse bullir estar bien estar tibio estar contento acariciante negro guante pequeñito dedos dos tres cuatro cinco uno, dedos buscando dedos y guante en guante, negro en marrón, dedo entre dedo, uno entre uno y tres, dos entre dos y cuatro» (Cortázar, 2004b:136). Aquí Cortázar construye unas relaciones pasionales usando el símbolo «guante pequeñito», que representa el disfraz de la bestia temible y cazadora. Del mismo modo, la mano de Lucho se vincula a la imagen del caballo, símbolo de la virilidad masculina, asumiendo en unas partes del relato toda la connotación sexual que supone el encuentro de una bestia masculina con otra irracional de índole femenina: «esa leve jineteada en el caballo

mojado y quieto (...); el dedo le acariciaba de nuevo el guante, primero un dedo y luego dos trepándose al caballo húmedo (...); su mano resbaló del caballo para apretarse a la barra, tan pequeña y tonta al lado del gran caballo que naturalmente le buscaba ahora las costillas con un hocico de dos dedos» (Cortázar, 2004b: 130-131). En estas lexías se evidencia una insistente metáfora sexual llevada al juego voluntario e involuntario de Lucho y Dina respectivamente. En *Octaedro*, el uso de alegorías, en cuentos como «Cuello de gatito negro» y «Verano», revela un erotismo larvado en los personajes.

LAS CONSTANTES DEL MITO DEL LICÁNTROPO

En *Las raíces del miedo*, Prat Carós señala las siguientes constantes del modelo estructural del mito del licántropo: «el determinismo; la doble personalidad; un estado de desequilibrio interior, esquizofrenia del *yo* o pérdida de personalidad que repercute en la apariencia exterior del sujeto; consciencia, por parte del licántropo, de su morbo lo cual le ocasiona distintas reacciones psicológicas culpables; y por último, la reacción, la actitud que adopta la sociedad frente al licántropo» (1979: 92). A continuación se verifican estas constantes del modelo estructural del mito del licántropo en el cuento «Cuello de gatito negro», de Julio Cortázar.

Jung sostiene que «existe en cada psique disposiciones, formas inconscientes pero activas, es decir, vivas, que prefiguran instintivamente e influyen el pensar, el sentir y el obrar» (2002: 77). Dina podría responder a varias formas de determinismo. La primera obedecería, hipotéticamente, al caso en el cual ella padeciera una esquizofrenia desarrollada desde su infancia debido a abusos sexuales por parte de algún miembro de la familia o a alguien diferente cercano a ella, asumiendo la protagonista por vía traumática el comportamiento característico de un lobo, en este caso el de una pantera, como himplar, gruñir, atacar, herir con las garras, caminar despacio, revolcarse temporalmente por el suelo y arrastrarse muy cerca de su presa, realizando en fin todas las acciones características al creerse convertida en este animal. Algunas de estas acciones son sugeridas intratextualmente.

La segunda forma de determinismo que podría observarse en Dina es aquella en la que el afectado de licantropía afirma no poder evitar su desgracia y conducta violenta debido a que, por fenómenos inexplicables a la razón, es decir por algún prodigio sobrenatural, se transforma en un animal, contrayendo en este estado los impulsos que le ordenan sus instintos de bestia, como

matar. Ahora bien, en este punto es útil recordar que el personaje de la Mujer-Pantera fue llevado al cine.² En la película de 1942 la protagonista sufre por estirpe una temible condenación maléfica transgeneracional, un hechizo de transformación que se precipita cada vez que se enamora. En CGN el discurso indica varias veces que efectivamente Dina profesa un afecto profundo por Lucho y por esta razón se siente todo el tiempo poseída y dominada por el temor a asesinarlo. Dina confiesa a Lucho que es la primera vez que siente amor por alguien, circunstancia que agudiza el tono y el peso trágico de la condición de la protagonista que, al igualarla a la versión cinematográfica, constituiría una maldición, determinismo de naturaleza mágica o sobrenatural inexplicable para la razón.

El tercer modo de determinismo que podría explicarse en Dina, sería aquel en el que se resuelve la condición de la naturaleza humana, esto es, la división bipartita de dos seres de esencia opuesta y por tal en perpetua pugna, como en el Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Aquí aparece además la segunda constante del mito del licántropo, es decir, la doble personalidad de la que generalmente se lamenta el individuo afectado. Un ejemplo de determinismo en el relato ocurre en el evento del rompimiento de la lámpara que provoca la transformación de Dina y, por ende, la ruptura de la unión amorosa entre ella y Lucho. Este suceso sirve además como ilustración del principio establecido por Todorov (1972: 137) acerca de lo que él considera son los dos grandes temas de la primera red de motivos referentes al *yo*: la metamorfosis y el pandeterminismo. Todorov, al exponer su principio determinista, basado en el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu, dice que «lo sobrenatural comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas. Por consiguiente, las metamorfosis constituyen una trasgresión de la separación entre materia y espíritu, como generalmente se la concibe» (1972: 136). Los elementos fantásticos que Cortázar incorpora en sus relatos señalan ya sea la convivencia de seres o estados preternaturales (que responderían a la revelación de un trastorno psíquico o a la existencia de un mundo alterno al concreto en que los planos de la realidad y la fantasía se entretejen y aúnan), o la catarsis de ideas obsesivas o pesadillas representadas mediante imágenes arquetípicas o sucesos extraordinarios como desdoblamientos, metamorfosis y manifestaciones de la suprarrealidad. En este sentido, «Cortázar ha hecho que la fantasía y la realidad objetiva se complementen, para producir una realidad más profunda» (Filer, 1970: 28).

2 El personaje de la Mujer-Pantera fue difundido mediante la película *Cat People* dirigida por Jacques Tourneur.

En CGN se puede apreciar que en una misma lexía están conjugadas dos o más de las constantes del Licántropo: «—Es siempre así —dijo la muchacha—. No se puede con ellas (...) —No se puede hacer nada— repitió la chica—. No entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada contra» (Cortázar, 2004b: 132). Aquí Dina revela a Lucho su imposibilidad de dominio sobre los movimientos y las acciones que realizan sus manos, se pueden reconocer las constantes del determinismo y de estado de desequilibrio que padece la protagonista. Asimismo, se puede observar uno de los temas definitorios del género fantástico: las partes separadas del cuerpo. La mano de Dina goza de cierta vida independiente, y esta autonomía está asociada a su personalidad mediante la liberación de acciones agresivas y sexuales «que espantan al hombre en cuanto ser racional» (Vax, 1965: 26). Este dominio de la mano «encantada» sobre el cuerpo y la mente del personaje afectado a modo de posesión perversa, provocando su perdición, es un tema recurrente en la literatura fantástica. Se encuentra, entre otros, en dos relatos clásicos de autores franceses del género fantástico del siglo XIX: «La mano encantada» (1832), de Nerval, y «La mano» (1883), de Maupassant.

La cuarta constante del mito del licántropo, el sentimiento de culpabilidad, ya evidenciado en gran parte líneas arriba, aparece también claramente en el relato cuando Dina le sugiere su condición licantrópica a Lucho, de la cual este no se percatará a mansalva: «a lo mejor habría que encerrarme, había dicho Dina sin exageración» (Cortázar, 2004b: 138). Ese sentimiento de culpa se entrelaza con otras constantes del mito del licántropo en frases de la protagonista en diálogo con Lucho entre rodeos de palabras y caídas elocutivas: «No se puede vivir así, compéndalo, en cualquier momento ocurre, usted es usted, pero otras veces. Otras veces qué» (Cortázar, 2004b: 138). El sentimiento de culpa, el determinismo, la doble personalidad y el estado de desequilibrio se pueden percibir a lo largo de todo el cuento. Las constantes establecidas por Prat Carós se hacen visibles durante los diálogos entre Dina y Lucho, pero también en el discurso del narrador en tercera persona no participante. Solo se han citado las lexías más dicientes al momento de identificar estas constantes intratextualmente.

La última constante del mito del licántropo, que se refiere al castigo social que se proporciona a esta figura arquetípica, se halla cuando Lucho inquiere a Dina sobre si había sido encarcelada debido a su condición: «¿Alguna vez la llevaron presa por eso?» (Cortázar, 2004b: 140). Y en las últimas frases del relato, pronunciadas por Lucho, cuando podría entenderse que el castigo social sería el manicomio o la cárcel: «tendré que decirles que traigan otra frazada, que

echen la puerta abajo, que te limpien la cara, que te cuiden y te protejan porque yo ya no estaré ahí, nos separarán enseguida, verás, nos bajarán separados y nos llevarán lejos uno de otro, qué mano buscarás, Dina, qué cara arañarás ahora mientras te llevan entre todos y madame Roger» (Cortázar, 2004b: 148).

CONSIDERACIONES FINALES

Según King, «los cuentos de horror pueden dividirse en dos grupos: aquellos en los que el horror es consecuencia de un acto de propia y libre voluntad y aquellos en los que el horror está predestinado y llega desde el exterior como un relámpago» (2016: 106). En CGN se observa que la protagonista padece ambos horrores. Dina ha decidido perpetrar episodios siniestros una vez llevada a cabo en su interior esa lucha intensa que enfrenta a dos fuerzas de naturaleza opuesta y atrayente. Pero también sobrelleva un determinismo que puede obedecer a algunas de las causas explicadas (mal exterior). El lector de CGN percibe como resultado de esta combinación de mecanismos emocionales un tono narrativo de carácter melancólico con tendencia a la consternación y a una turbulenta desesperanza. El horror existencial en el personaje de Dina está marcado y atravesado por ese recio desaliento de lo incontrolable e irremediable, que le suscita un permanente cuestionamiento de la realidad circundante.

CGN es narrado por una voz en tercera persona heterodiegética que presenta diálogos directos e indirectos intercalados a lo largo del relato. La focalización en el personaje masculino crea en el lector la impresión de estar leyendo una narración fabricada por Lucho, característica común en los relatos de Cortázar, que de modo sutil y transferencial pasa el dominio discursivo del narrador heterodiegético a manos de sus personajes principales y su lector cómplice. Cortázar al emplear el enmascaramiento de la primera persona en CGN hace saber que la función del yo ahí consiste en disfrazar una eludida metamorfosis de Dina en la aparente estupidez de Lucho.

En CGN los silencios potenciadores del sentido en la voz narradora constituyen ambigüedades y conjeturas sobre lo contado. Cortázar juega con las inseguridades entre lo dicho y lo callado, combinación que caracteriza su poética como forma particular de enunciación que apunta al reconocimiento de las zonas desconocidas de la realidad, y a la formación de un hombre nuevo en búsqueda constante de su ser esencial.

Cortázar en su obra utiliza muchos recursos transgresivos de la lengua. En lo que tiene que ver con el discurso fantástico específicamente, introduce

entre las oraciones puntuaciones arbitrarias que alteran el ritmo de la lectura y producen un efecto especial. Asimismo, escinde los enunciados para producir tensión y angustia ante la acción narrada. Esta discontinuidad genera un vacío no solo en lo contenido, sino también en el tiempo y en el espacio. Al cercenar los engarces entre las piezas del todo, Cortázar impele al lector a leer entre líneas y a componer con él el relato, haciéndole tomar conciencia de que lo narrado tiene que ver con su realidad. Así, el lector-cómplice es el invitado de honor de Cortázar para entender su juego literario como encuentro entre imaginación e inteligencia, como ejercicio dinámico y creador, porque finalmente «lo que da unidad a la obra de Cortázar, no es un estilo particular ni el manejo de un género, sino el deseo de cambiar la manera de ser del lector» (Mac Adam, 1971: 15).

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1994): *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Anthropos, Barcelona.
- AMÍCOLA, José (1969): *Sobre Cortázar*, Escuela, Buenos Aires.
- ARMSTRONG, Karen (2005): *Breve historia del mito*, Salamandra, Barcelona.
- BARING-GOULD, Sabine (2004): *El libro de los hombres lobo. Información sobre una superstición terrible*, Valdemar, Madrid.
- BAUMAN, Zygmunt (2007): *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Paidós, Barcelona.
- BETTELHEIM, Bruno (1982): *Educación y vida moderna. Un enfoque psicoanalítico*, Crítica, Barcelona.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, pp. 49-73.
- CORTÁZAR, Julio (1982): *Final del juego*, Alfaguara, Madrid.
- (2004a): *Bestiario*, Alfaguara, Bogotá.
- (2004b): *Octaedro*, Alfaguara, Bogotá.
- DÍAZ-ROSALES, Juan de Dios, Jesús ROMO, y Omar LOERA (2008): «Mitos y ciencia: licantrópía clínica y hombres lobo», en *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, 11 (2), disponible en <<http://www.medigraphic.com/pdfs/bmhfm/hf-2008/hf082h.pdf>> [27 de febrero de 2018].
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthropos, Barcelona.
- (2000): *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires.
- FILER, Malva (1970): *Los mundos de Julio Cortázar*, Las Américas Publishing Company, Nueva York.
- FREUD, Sigmund (2000): *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*, Alianza, Madrid.

- (2005): «Lo siniestro», en José Manuel Cuesta Abad, y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo xx. Una antología*, Akal, Madrid, pp. 659-682.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1978): *Cortázar: una antropología poética*, Nova, Buenos Aires.
- GERTEL, Zunilda (1981): «La noche boca arriba, disyunción de la identidad», en Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, pp. 286-319.
- HAHN, Óscar (1981): «Julio Cortázar en los mundos comunicantes», en Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, pp. 333-339.
- JACKSON, Rosemary (2001): «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arcos/Libros, Madrid, pp. 141-152.
- JUNG, Carl Gustav (1995): *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona.
- (2002): *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid.
- KING, Stephen (2016): *Danza macabra*, Valdemar, Madrid.
- KIPLING, Rudyard (1999): *La marca de la bestia y otros relatos fantásticos*, Valdemar, Madrid.
- LAstra, Pedro, y Graciela COULSON (1981): «El motivo del horror en *Octaedro*», en Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, pp. 340-352.
- LÓPEZ IBOR, Juan (1967): «Prólogo», en Juan López Ibor (comp.), *Antología de cuentos de misterio y terror*, t. I, Editorial Labor, Barcelona, pp. V-XVII.
- MAC ADAM, Alfred (1971): *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, La Librería, Buenos Aires.
- NAVARRO, Antonio José (2004): «Prólogo. Sabine Baring-Gould: la fascinación por lo sobrenatural», en Sabine Baring-Gould, *El libro de los hombres lobo. Información sobre una superstición terrible*, Valdemar, Madrid, pp. 13-26.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1995): *En torno a Julio Cortázar*, UNAM, México.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn (1975): *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Gredos, Madrid.
- PRAT CARÓS, Joan, y Roman GUBERN (1979): *Las raíces del miedo*, Tusquets, Barcelona.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROSENBLAT, María Luisa (1990): *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Monte Ávila, Caracas.
- SCHOLZ, László (1977): *El arte poética de Julio Cortázar*, Castañeda, Buenos Aires.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- TOURNEUR, Jacques (dir.) (1942): *Cat People*, RKO Pictures, Estados Unidos.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires.
- VERDEVOYE, Paul (1980): «Tradición y trayectoria fantástica del Río de La Plata», *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 9, pp. 283-303.
- YURKIEVICH, Saúl (2004): *Julio Cortázar: mundos y modos*, Edhasa, Barcelona.